Aspecte ale creaţiei contemporane româneşti de operă şi balet (II)

Dr. Grigore Constantinescu

„Epoca noastră cunoaşte o intensă şi multilaterală dezbatere analitică asupra genului lirico-dramatic, acumulîndu-se în acest domeniu poate mai multă teorie decît în întreaga existenţă a genului"- arată într-o analiză asupra spectacolului muzical Petre Brâncuşi şi Nicolae Călinoiu. „Dar, această analiză, uneori pasionată, departe de a confirma criza formulată de unii autori sceptici, ne apare mai curînd ca o dovadă a necesităţii genului, ca o atestare a viabilităţii permanente a operei, ca o formulare a imperativului ca aceasta să fie mereu contemporană, în raport cu viaţa şi cu exigenţele publicului spectator. Astăzi, teoria operei n-a lăsat nici un capitol în afara dezbaterilor : de la relaţia dintre cuvînt şi sunet, pînă la raportul dintre conţinut şi expresie, de la natura subiectului, pînă la modalităţile de conturare veridică a ideilor conducătoare, abordînd factori importanţi ca specificul libretului, caracterul modern al regiei, scenografiei şi întregul arsenal de mijloace tehnico-scenice, subliniind laturi ce ţin de teoria compoziţiei muzicale, a dramaturgiei, de aspectele specifice de estetică şi de finalitate socială pe care le implică astăzi genul în diversitatea modalităţilor sale. Căci, dincolo de compartimentele tradiţionale ale operei, înţeleasă ca teatru liric, epoca noastră cunoaşte alte forme mai apropiate sau mai depărtate — opera de concert, opera filmată (prin selecţie şi concentrare) ; opera radiofonică, opera de televiziune, opera de cameră şi încă multe altele. Totodată, teoria modernă a operei se preocupă de modalităţile de integrare funcţională, în mecanismul operei, a corului, a baletului şi patomimei, artei filmului, a sintezei dintre mijloacele vocal-instrumentale şi electronice, a cîntului vorbit şi a teatrului jucat ca teatru de operă, a „operei în operă, etc." (Petre Brâncuşi, Nicolae Călinoiu, *Muzica în România socialistă*, ed. Muzicală, Bucureşti, 1973, pag. 179-180).

O atît de complexă structură tematică—care însă nu epuizează resursele teatrului muzical — solicită desigur o extrem de personală manifestare a capacităţii creatoare, pentru a da subiectelor respective acea viaţă specifică dramaturgiei muzicale prin care teatrul îşi impune optica de reflectare a realităţii, în forme caracteristice, sinteză a tradiţiei cu neîncetata înnoire. Acestei diversităţi, rezultînd din modalităţile variate de creaţie, îi corespund o seamă de criterii, de la formele de construcţie şi variantele unor subspecii ale genurilor teatrale, la subtilele deosebiri de stil, de orientare componistică, în dialogul naţional-universal, propriu artei contemporane. Chiar la o privire sumară, constatăm astfel o seamă de idei noi în domeniul operei, baletului, în care se simt asimilate — după o perioadă de parcurgere a experienţelor necesare epuizării formulelor tradiţionale — trăsături aparţinînd muzicii şi teatrului din ultimele decenii ale secolului XX.

Astfel, un mare număr de creaţii — mai ales în genul operei, — apar construite după coordonatele arhitectonicii clasico-romantice, pe acte, tablouri şi scene, cu arii şi momente solistice, numere cvasi-închise. Nuanţarea acestui fond de lucrări este însă extrem de interesantă căci, în ansamblul lor, ele reflectă preluări parţiale, îmbinate cu înnoiri fireşti, manifestîndu-se clar intenţia de a merge spre o evoluţie a întregului, evitîndu-se repetările. Diferenţierile, în cadrul unui grupaj de partituri învecinate cu opera tradiţională (nu însă neapărat epigonice) pot fi făcute

https://biblioteca-digitala.ro

în funcție de modul în care este desfășurată narațiunea muzicală și adaptarea ei la unele procedee de construcție, verificate de practica teatrului. Reținem în acest sens, cîteva titluri, dintr-un număr mai mare ce poate fi încadrat în categoria respectivă. Gheorghe Dumitrescu dă în *Decebal* o nouă operă de tipul dramei muzicale populare, continuînd drumul început cu lucrările deceniilor anterioare. Similitudini nuanțate însă, în funcție de subiect, pot fi observate, cu aspecte îndreptate spre fantastic, în *Poesis,* cu trăsături poematice, în *Orfeu* (unde și simbolica elementelor constitutive pare mai accentuată). Formula dramei lirice cu subiect istoric — adăugînd deci unei narațiuni și unele trăsături de frescă muzical-poetică inspirată din epocă — se reia în parametri cunoscuți la Cornel Trăilescu *(Bălcescu, Dragoste și jertfă),* Nicolae Buicliu *(Doamna Chiajna)* sau Teodor Bratu *(Stejarul din Borzești).* Rezolvările nu se arată în asemenea lucrări neapărat la minima rezistență; este mai mult cazul utilizării unor procedee ce au lăsat cît mai comodă comunicarea mesajului. În cadrul operei de orientare tradițională — cu particularități legate de personalitatea fiecărui compozitor însă — preluarea unor scrieri teatrale a avut drept consecință translarea, „în oglindă", a textului în libretul de operă, cu consecințele de formă și arhitectonică respective. Experiența artistică își spune aici cuvîntul, fie în preluarea unor texte celebre, care dictează și forma muzicală *(Conu Leonida* de Matei Socor), fie în adaptarea, uneori cu epurarea textului de verbiaj, a unor piese care și-au oferit suportul muzicii. Experiențele componistice au aici în vecinătate cu tradiția operei, o îndelungată practică, pe care o recunoștem în continuare (Emil Lerescu în *Ecaterina Teodoroiu, D'ale carnavalului, Steaua fără nume* propune trei interpretări ale pieselor inspiratoare ; Mansi Barberis, după *Apus de soare,* caută ecourile dramei lirice romantice în textul lui Edmond Rostand, *La princesse lointaine ;* Teodor Bratu se comportă în *Dreptul la dragoste,* tot în același fel față de un text literar, devenit scenariu, chiar dacă originalul este aparținînd unui alt gen, romanul memorialistic), indiferent dacă este vorba de dramă sau comedie lirică.

La unii dintre compozitorii noștri, problematica abordată și tipul de preocupări în legătură cu viabilitatea teatrului muzical atrag după sine un dialog personal cu tradiția, din care decurg, în aceiași mare categorie la care ne referim, formulări cu însușire de unicat. În asemenea împrejurări — și situația s-a repetat în cîteva rînduri, mai ales în secolul nostru — rezultatul artistic satisface, dar soluțiile apar (sau uneori par ?) nerepetabile. Noutatea, în asemenea lucrări, vine din totala revizuire a modului de organizare al dramaturgiei tradiționale, dar fără negarea acesteia, precum și din tendința de a stabili condiții noi în modalitatea de comunicare a ideilor. Cele trei partituri care pot fi menționate în această direcție reprezintă rezultatul unor căutări de mare seriozitate, în care autorii și-au pus problema noului dinlăuntrul genului și tradiției genului. Trei tragedii muzicale — *Aceasta nu va primi Premiul Nobel* de Aurel Stroe, *Hamlet* de Pascal Bentoiu și *Iona* de Anatol Vieru propun o asemenea reformulare a tradiției. La Aurel Stroe caracterul teatral își schimbă factura succesiv, în cele trei acte, de la improvizație, gradat, pînă la executarea întocmai a unui plan narativ prestabilit (iar personajele au o viață muzicală care nu părăsește lumea operei, integrînduse treptat în ea). Pentru Pascal Bentoiu, soluția dramaturgică a tragediei *Hamlet* este una din formulele posibile, cea care pare să îl ajute cel mai bine în repovestirea muzicală a ideilor. De aici și utilitatea interludiilor în contragerea acțiunii, mutațiile evenimentelor pe parcursul evoluției tragice și sublinierea unor anume simboluri-pilon prin soluții sonore netradiționale (bandă preînregistrată). În cel de al treilea caz, opera *Iona* are suma elementelor teatrului liric, în ceea ce privește expresivitatea și funcționalitatea cîntării acompaniate, în ceea ce reprezintă suita de secvențe ordonate teatral pe scene și acte ; totodată, cadrajul simfonic, multiplicarea vocală a personajului unic și concepția formei pledează pentru aspectul noului integrat în tradiție.

Reconstruirea întregului univers sonor pe o arhitectonică a cărei logică își are explicația înlăuntrul structurilor sonore face ca operele să tindă uneori — chiar în cadrul unei posibile tradiții existente aluziv — spre modificarea esențială a dramaturgiei muzicale. În asemenea cazuri — deși soluțiile diferă evident, de la un creator la altul — formulările apar subiective dar, credem, repetabile. Amintim în acest sens *Orestia II* de Aurel Stroe sau *Crăiasa zăpezilor* de Liana Alexandra.

Din punctul de vedere al relației cu tradiția, deși se tinde spre o anume diferențiere (ea existînd însă în istoria operei), s-a impus ca formulă de dramaturgie muzicală și arhitectonică sonoră genul operei de cameră, gen ce tinde a elibera teatrul muzical de rigorile unei anumite părți ale convenției tradiționale. Cu *Secretul lui Don Giovanni,* trei „sarcasme" de Cornel Țăranu și *Orestia II* de Aurel Stroe, acest tip de operă pare să demonstreze interesul compozitorilor noștri pentru formula respectivă.

Aparținînd lumii contemporane prin însăși tehnica electronică ce îi asigură existența, opera radiofonică și, prin extindere, opera de televiziune, își au profilul distinct în actualitate. În *Jertfirea Iphigeniei,* Pascal Bentoiu realizează o amplă desfășurare poematică, în care fluxul muzical și cel narativ (susținut de recitator) urmează cîteva repere clare ale tragediei inspiratoare, întregul a-

https://biblioteca-digitala.ro

vînd un efect tragic de măreață simplitate, imposibil însă de receptat în afara căii de comunicare alese de compozitor — audiția radiofonică. La Aurel Stroe, formula aleasă, apoi desfășurarea prelucrată a înregistrării, păstrează o anumită tipologie a succesiunii caracteristice operei — arii, momente de ansamblu — în alternare cu recitatorul, planul ideilor expuse fiind însă cel important, în fața acțiunii, de fapt inexistente. Între cele două formule — acțiune și non acțiune — opera radiofonică a lui Liviu Ionescu, *Aripile cresc din pămînt* propune o opțiune pentru narațiune cu personaje, dar abstractizează atît unul cît și celălalt aspect, pînă la un anumit nivel de generalizare care să-i permită comunicarea mesajului — slăvirea omului de azi și de mîine. „Concretizarea gîndirii muzicale propriu-zise se bazează pe existența unor personaje (bariton, tenor, soprană, cor mixt) cît și a comentariilor, a diferitelor efecte de culoare și dinamică realizate pe baze electronice" — arată în analiza sa Dumitru Bughici (revista *Muzica*, nr. 10, oct. 1975). Învecinate ca posibilități tehnice, dar adăugînd și avantajul montajului de imagine pe care compozitorul îl presupune în succesiunea secvențelor, opera de televiziune este reprezentată prin două lucrări diferite ca formă și modalitate de comunicare. Mihai Moldovan concepe un montaj panoramic corespunzînd ideii de „operă-frescă", imaginile istorice evocate fiind legate printr-o muzică înregistrată, cu funcție de liant al întregului ; cele cinci ritualuri din *Zamolxe* de Liviu Glodeanu se înlănțuie în capitole de sine stătătoare, legate de succesiunea în evoluție a dramaturgiei, compozitorul nemairecurgînd la „tape music" ca Mihai Moldovan sau Nicolae Brînduș (opera *Logodna*). Drumul operei de televiziune este astfel deschis spre noi formule, nu adaptări, de teatru muzical.

Interferența genurilor nu este un element nou nici în cadrul teatrului liric sau de balet. Exemple abundă, atît în clasicism, cît mai ales în romantism, continuînd și în veacul nostru. În perioada pe care am propus-o spre observație, această orientare — cu aspecte înnoitoare — a fost subliniată de un număr destul de important de creații (în comparație cu totalul producției de gen). Cauzele sînt multiple. Uneori, concepția inițială vizează o depășire a cadrului interpretării de concert, în favoarea spectacolului ; alte ori, dimpotrivă, spectacolul apare suplinit, în condiții satisfăcătoare, de audiția de concert. Trebuie subliniat poate că această interferență de genuri — determinînd în oarecare măsură un drum evolutiv în actualitate, de ieșire din tipare prea convenționale — este consecința, în anumite cazuri, și a experiențelor vieții muzicale, dincolo de opinia creatorului. Acestui mod de opțiune nu îi acordăm, în spațiul acestor consemnări, un loc aparte, deoarece concluziile au nevoie de clarificarea timpului, creîndu-se perspectiva necesară.

Desigur, opera-balet, opera-pantomimă — prin extrapolare, oratoriul-balet, opera-oratoriu prezintă o multitudine de soluții și idei creatoare, condiționate de subiect, mod de realizare, viziune de ansamblu, stil și tehnică componistică. În principiu, toate partiturile care prezintă un asemenea aspect de întrepătrundere a genurilor și-au justificat interesul, adesea titlurile lor avînd un efect artistic încă foarte prezent în memoria publicului. Gheorghe Dumitrescu a propus astfel două lucrări, oratoriul-balet *Miorița* cunoscînd o viață scenică ce îi justifică destinația, oratoriul-balet *Luceafărul* așteptînd, după recenta primă audiție de concert (decembrie 1981), aceiași verificare. Prin aceste lucrări, ca și prin opera-oratoriu *Meșterul Manole*, compozitorul a putut demonstra că o concepție puternică, spectaculoasă, a dramaturgiei muzicale poate susține impactul cu montarea scenică, atîta vreme cît intențiile inițiale au vizat o asemenea materializare. Factura concertantă a *Modelului mioritic* de Corneliu Dan Georgescu l-a determinat să adauge, la caracterizarea lucrării drept operă-balet, în spiritul barocului francez (desigur ca intenționalitate), precizarea „spectacol audio-vizual", ceea ce situează creația respectivă în plină răspîntie a genurilor. Același scop, de a transgresa de la concert spre scenă l-a condus și pe Liviu Glodeanu în conceperea operei-balet *Ulysse*, cu complementara precizare de „patomimă". Cel mai aproape de factura sintezei genurilor apare însă Nicolae Brînduș care, în opera-patomimă *Logodna*, gîndește de la bun început muzica drept o desfășurare ce presupune vizualizarea (dar în anumite condiții).

Interferența genurilor, uneori nemărturisită, este totuși grăitoare atunci cînd însuși profilul discursului muzical o determină. Dacă *Povești de război* a fost concepută de Emil Lerescu într-o anumită ordine a fluxului muzical care să corespundă caracterizării de operă-baladă, pentru Doru Popovici cele mai recente partituri ale sale și-au demonstrat singure apartenența la un anumit gen. Astfel, prin arhitectonică, *Interogatoriul din zori* propune o formă de suită care, ca gen dramatic este încadrabilă în genul de „mare duo concertant" ; în ceea ce privește *Noaptea cea mai lungă*, în care predomină formele variaționale baroce, profilul pare să se îndrepte spre opera-cantată cu soliști și cor. În ambele cazuri însă, aceasta nu scade cu nimic pulsul dramaturgiei muzicale, destinația concertantă fiind însă precumpănitoare. Mai amintim, la hotarul dintre genurile de spectacol și montajul lirico-dramatic, recentele realizări ale lui Teodor Bratu care se dovedesc exemplare ca rezolvare și utile ca formă de spectacol larg accesibil.

https://biblioteca-digitala.ro

În genul baletului, în afară de lucrările concepute în parametrii tradiției spectacolului coregrafic de anvergură, cu acte și tablouri — *Vâpaia* de Mircea Chiriac, *Primăvara* de Cornel Trăilescu — această diversitate (excluzînd lucrările menționate anterior în care dansul este asociat altor procedee de teatru muzical) este mai puțin spectaculară. Experiența lui Tiberiu Olah de a realiza un balet pe colaj muzical înregistrat *(Chemarea)* rămîne singulară, așa cum apar sub o formă nerepetată și alte partituri destinate interpretării coregrafice — fantezia coregrafic-umoristică *Marinarul visător* de Laurențiu Profeta sau spectacolul cu dans *Orele mării* de același compozitor, baletul cu solo de bas și cor *Luceafărul de ziuă* de Tudor Jarda, „Acțiunea coregrafică" pentru 15—20 de dansatori, fără instrumente, *Rituelle Handlung ohne Gegenstand* de Aurel Stroe. Revenirea asupra uneia din aceste formule va demonstra dacă însuși creatorul și-a găsit sau nu rezolvarea în genul respectiv. Mai atractivă pentru compozitorii acestei perioade s-a arătat poate ideea poemului coregraric, de dimensiuni variabile (deci cuprinzînd în unele cazuri și mai multe secvențe), aici subiectul și dezvoltarea nuanțată a tematicii propunînd o afirmare contemporană a genului. Este cazul baletului *Elanuri* de Sergiu Sarchizov, al *Mioriței* de Carmen Petra Basacopol, al *Bătăliei cu facle* de Irina Odăgescu Tuțuianu, al *Nunții* de Doru Popovici. Cu o intenționalitate nematerializată încă scenic, pot fi menționate aici și *Tablourile coregrafice* (Joc, Cîntec, Horă, Colind, Bătută) de Dumitru Bughici reprezentînd de fapt un potențial al baletului în dialogul său cu creația simfonică ; din aceasta adesea coregrafii și-au ales partituri pentru transpuneri dansante *(Poemul bizantin* de Doru Popovici, *Arcade* de A. Stroe etc.).

Înainte de a încheia această privire asupra diversității de manifestare a genurilor la care ne-am referit, trebuie atrasă atenția și asupra unor preocupări mai recente, incluse, după aprecierea compozitorului Nicolae Brînduș (revista *Muzica*, nr. 3, martie 1980) *„spectacolului muzical contemporan*, de la care ar trebui pornită orice analiză a creației muzicale cu finalitate scenică. Există în producția noastră componistică genuri precum *spectacolul multimedia, teatrul total, teatrul instrumental*, care, credem, ar trebui să beneficieze de un patronaj și de o stagiune permanentă... Ipotetic ne-am putea imagina o lărgire a bazei publicului referindu-ne la unele tipuri mai puțin tradiționale definite de spectacol muzical, mai suple și mai integrative deci, pasibile a suscita interesul *spectacular* al unor pături mai largi ale populației — nu neapărat și numai a publicului de melomani. Acest lucru s-ar putea realiza printre altele și prin dezvoltarea elementelor de sincretism, de amplificare a surselor de informație, prin apelul la tehnică și aparataj special în cadrul unor *spectacole de muzică și...*, toate la un loc gîndite unitar nu atît sub formă de colaj, cît ca *proiect poetic global* (J. J. Nattiez). Ar fi un tip de spectacol care ar evita de la bun început un anume artificios, inerent convențiilor clasate ale genului de operă tradițional..." Menționînd această opinie, ce s-a concretizat în unele experiențe de creație ale lui Nicolae Brînduș, Sorin Vulcu și alții, reținem perspectiva de permanentă înoire a evoluției tuturor speciilor artistice incluse în fenomenul muzical-scenic contemporan.

Spectrul stilistic al creației de teatru muzical oglindește, în fapt, configurația de personalități ce ilustrează, în mare, școala componistică românească contemporană. Cu foarte mici excepții — și acestea greu de explicat în afara unor subiective izolări față de alte preocupări de creație — abordarea operei, baletului, presupune un cumul de experiențe componistice anterioare sau paralele, atît privind muzica vocală, corală, cît și cea simfonică. În acest sens, creațiile amintite în domeniul teatrului muzical, liric sau coregrafic, sînt purtătoare ale unor aceleași trăsături de stil și orientare, ceea ce apare uneori explicit în activitatea componistică a compozitorilor noștrii (uneori problemele de limbaj fiind chiar abordate în partituri ce preced crearea unui balet, a unei opere sau, dimpotrivă, oglindindu-se ulterior în asemenea partituri ce beneficiază de experiența practicării genurilor scenice). Panoromicul este extrem de vast și neîndoios, trebuie privit fără rigiditate. În ansamblu, putem discerne cîteva mari grupaje, fără a limita dialogul personalităților sau al generațiilor.

Asimilarea sursei folclorice apare astfel bogată în nuanțe, determinînd opțiuni de stil și estetică a creației, diferite de la un compozitor la altul. Preluarea folclorului este, pentru Gheorghe Dumitrescu, semnul de autentificare a documentului etic inspirator. În acest fel — și aspectul acesta poate fi întrevăzut și la alți muzicieni, ca Tudor Jarda — preluarea (și prelucrarea folclorului în anumite cazuri justificate) îmbracă în primul rînd aspectele unui simbolism funcțional, de mare eficacitate în dramaturgia muzicală. Învecinată acestei atitudini, emanînd tot din experiența de creație și opiniile față de tradiția respectivă în cadrul unei școli muzicale, ni se pare a fi și gîndirea lui Mircea Chiriac, Teodor Bratu, Cornel Trăilescu (uneori observîndu-se în partiturile lor și o intenționată apelare la straturile folclorice mai apropiate de contemporaneitate, însă cu aceleași funcții de autentificare a faptului istoric.

Un punct de vedere deosebit de cel semnalat mai înainte este cel al considerării folclorului ca model de regîndire a structurilor sonore, pe parametri modali, începînd cu cele mai mici forme de organizare intervalică, pe parametri ritmici, de la succesiunea propriu-zisă pînă la anumite combinații repetitive ca-

https://biblioteca-digitala.ro

racteristice,fără să uităm totodată şi sugestiile timbrale specifice. Procedeele sînt tocmai în această perioadă extrem de variate şi marchează în mod diferenţiat lumea sonoră a lui Corneliu Dan Georgescu *(Model mioritic)*, faţă de cea a lui Carmen Petra Basacopol *(Mioriţa)*, a lui Liviu Glodeanu (mai ales în *Zamolxe)*, Mihai Moldovan (în special „liantul" improvizatoric din *Trepte ale istoriei)*, Aurel Stroe *(Orestia II)*.

Organizarea materialului sonor dezvăluie, pe de altă parte, orientări variate faţă de tradiţie şi problematica contemporană. De la o muzică edificată pe aspectul larg al tonalităţii, în accepţiunea sa romantică (Mansi Barberis), sau adiţionarea modurilor (Gheorghe Dumitrescu), aspectele converg spre investigaţii sau experienţe diverse şi, neîndoios, necesare, interesante. Opţiunile ne apar clare la Nicolae Brînduş (*Logodna)* în direcţia unei etape în care l-a atras dodecafonia, la Anatol Vieru *(Iona)* în cea a edificării muzicale pe structuri modale proprii, elitare în complexul sonor, la Mihai Moldovan *(Trepte ale istoriei)* spre aleatorismul controlat, la Aurel Stroe *(Orestia II)* spre sistemul microintervalelor şi a sintetizării unui bogat sistem modal corespunzînd unor diferite straturi ale culturii muzicale universale. O atitudine interesantă este dezvăluită şi de Pascal Bentoiu care (în *Hamlet)* conferă diferitelor procedee de organizare sonoră o anumită funcţie în dramaturgia muzicală, propunînd astfel un sistem de lucru faţă de textul dramatic ce ar putea oferi idei în continuare. Semne ale unor căutări personale pot diferenţia, de asemenea, modul de construcţie pe micro-celule, cu adoptarea repetivităţii, la Corneliu Dan Georgescu, Liana Alexandra sau Aurel Stroe. O factură stilistică deosebită şi în relaţia cu folclorul, dar şi în ceea ce priveşte un extrem de complex dialog cu muzica trecutului (bizantin, renascentist, baroc, romantic) este marcată de gîndirea lui Doru Popovici care a realizat o linie ascendentă totodată continuă ca problematică, de la primele lucrări scenice, le cele de dată mai recentă.

Chiar cu notaţii sumare, trebuie reţinută, în acelaşi perimetru al aprecierilor, şi diferenţierea stilistică marcată de apelarea la aparatul vocal-simfonic. În tratarea vocii, întîlnim tradiţia operei romantice — recitativ, melodică (Mansi Barberis, Teodor Braltu, Cornel Trăilescu) — sau, dimpotrivă, investigaţii înspre tratarea mai modernă a declamaţiei arioso (nuanţat diferenţiate de la Gheorghe Dumitrescu la Doru Popovici). Prin soluţiile propuse de Pascal Bentoiu, Anatol Vieru sau Aurel Stroe asistăm la reconfirmarea unor criterii de artă a cîntului, în care sinteza tradiţiei (europene sau extraeuropene) nu este exclusă de formulele vocale noi, de nuanţele timbralităţii sau ale dinamicii glasului uman. Aparatul orchestral (şi coral) grandios (Gh. Dumitrescu, M. Barberis, C. Trăilescu), direcţionarea radială a surselor timbrale (L. Glodeanu), sonoritatea difuză, post impresionistă (L. Alexandra) sau cea restrînsă la contribuţia personalizată a fiecărui instrument într-un cadru cameral (*Secretul lui Don Giovanni* de C. Ţăranu, precum şi *Orestia II* de Stroe, la acesta din urmă remarcîndu-se chiar „personalizarea" unor instrumente, ca oboiul — în *Premiul Nobel...* — sau trombonul în ultima partitură citată), opusă spectacolului sonor pluridimensionat (Nicolae Brînduş), oferă tot atîtea posibile căi de particularizare stilistică în teatrul muzical de azi.

Între toate coordonatele, prin referirea la scopul unic urmărit, cel al eficenţei comunicării, se obţine acea concordanţă care face lesne de recunoscut muzica unuia sau altuia dintre compozitorii amintiţi. În acelaşi timp, trebuie spus că, tocmai prin complexitatea totalului stilistic sugerat, necontradictoriu în conţinutul său ideatic, filosofic şi estetic, găsim cea mai limpede dovadă a planului general, unitar, al şcolii noastre componistice, diferenţiind-o net faţă de alte culturi contemporane.

Menţionînd aceste variate concepţii, trasînd o succintă retrospectivă tematică şi de varietate a genurilor, s-a putut observa că există o serioasă preocupare şi în direcţia înoirii artei spectacolului, gîndită ca atare de către compozitor. Un aspect particular al teatrului muzical din ultimele decenii este — pe plan mondial de altfel — cel al investigării unor alte spaţii de comunicare, decît cel tradiţional, al scenei de operă. Apariţia unei astfel de preocupări nu este caracteristică doar creatorilor noştri, ea se poate discerne în orizontul artei lirice, făcîndu-se ecoul direct al încercării de rezolvare a unor probleme de mare acuitate : modul de comunicare, posibilităţile de captare a unui public cît mai larg şi, nu în ultimul rînd, necesitatea de a găsi noi drumuri pentru ieşirea din acea periodică „criză a operei" care a revenit în actualitate. Constatînd tocmai în aceste condiţii ivirea unui sub gen mai nou, teatrul instrumental, putem observa totodată că ieşirea din cadrul obişnuit primeşte forme deosebit de ingenioase, mai mult sau mai puţin viabile, pentru lucrări ce îşi păstrează tangenţele cu genul operei (nu neapărat în accepţiunea rutinieră de gen liric).

O primă grupă, pe care am semnalat-o deja, recepţionează mijloacele moderne de radio şi televiziune, prin intermediul cărora comunicarea se eliberează de rigorile convenţiei teatrale propriu-zise (creindu-se bineînţeles alte criterii, alte convenţii, specifice). Este cazul lucrărilor semnate de Aurel Stroe, Pascal Bentoiu, Liviu Ionescu, ce propun desfăşurări muzicale „de ascultat", din care dispare fac-

https://biblioteca-digitala.ro

torul plasticii vizuale, cel al regiei de scenă, impunîndu-se însă primatul regiei de sunet. Alcătuirea unor benzi înregistrate, „unicate" — în care sînt încorporate, după tratamentul electronic prealabil, toate materialele muzicale primare, obținîndu-se efecte imposibil de realizat cu utilizarea instrumentelor tradiționale — are scopul potențării spațiului sonor pînă la tensiunea maximă, cu efect teatral imaginativ determinant în elucidarea expresivă și dramaturgică a temei. De la un asemenea demers, la gîndirea unor opere destinate televiziunii (M. Moldovan, L. Glodeanu), drumul nu pare dificil, deși datele definitorii nu se suprapun total, imaginea filmată permițîndu-i creatorului anumite libertăți pe care tehnica tradițională a operei nu i le poate oferi.

Un alt domeniu investigat este cel al operei care a părăsit sala de teatru, adaptîndu-se unor condiții de reprezentare libere de cadrul artificial. Integrîndu-se unui asemenea proiect, adaptabil mai multor versiuni, Nicolae Brînduș gîndește opera pantomimă *Logodna* ca un spectacol sincretic cu mai multe variante. În formulă ideală, compozitorul își dorește un amplasament în spațiu natural, cu posibilitatea situării a trei surse — căi sonore alcătuite din soliști, cor, orchestră, bandă de magnetofon. Aceste trei fascicole situate la distanțe egale, deci spațializare sonoră tridimensională, focalizează spre centrul acțiunii. Forma este adaptabilă, pentru că compozitorul a gîndit opera în cîteva trepte intermediare de reprezentare în care componentele narațiunii se modifică, de la forma de concert (cu o pondere mai mare a prezenței recitatorului), la cea de spectacol total (în care contribuția recitării scade, pînă la totala renunțare, în favoarea imaginii muzicale plastice, integrate sincretic ansamblului).

Din alte considerente, dar tot vizînd părăsirea spațiului tradițional, Aurel Stroe proiectează cu *Orestia II* o primă formulă de spectacol itinerant. În acest scop reduce ansamblul instrumental și coral la un minim de elemente constitutive, alcătuiește repartizarea vocilor soliste pe datele esențiale dramaturgiei, lărgind spectaculozitatea prin mobilitatea unor factori investiți cu multiple semnificații. În acest fel, autorul realizează, cu mijloace reduse, o operă care poate fi receptată oriunde fără pregătiri prealabile, confruntîndu-se direct cu publicul (desigur, compozitorul nu integrează în proiectul de demitizare a operei tradiționale și receptivitatea publicului, care presupune un minim de educație estetică pentru întîmpinarea unei asemenea muzici).

Dar nu numai părăsirea teatrului poate fi o soluție de înnoire. Vedem — sau mai bine-zis știm — că unii dintre compozitorii noștri s-au gîndit la o adaptare a scenei unor cerințe mai moderne, în sensul unei coordonări esențiale între imagine și muzică. Nu mai poate fi vorba, în asemenea lucrări — este cazul operei *Iona* de Anatol Vieru sau al *Crăiesei Zăpezii* de Liana Alexandra — de o montare în care scenografia să fie utilitară. Dimpotrivă, de la însăși concepția lucrării, autorii au gîndit întregul — muzică-imagine-mișcare — și îl doresc *astfel* realizat (sau realizabil), incorporînd în actul creator și regia. La Anatol Vieru, sînt esențiale două dimensiuni. Prima este cea a cadrajului întregii lucrări, cadraj sonor și vizual, corepunzînd acelei *Ode a tăcerii* cu care începe și se încheie lucrarea, în formulă recurentă a citirii benzii de magnetofon și peliculei. În acest cadraj, muzica însoțește o peliculă-buclă, ce cuprinde ciclul *Metamorfozelor* lui Escher, proiectate în aceiași ordine cu muzica, contopindu-se ca efect, deși sensul periodicității nu are același ritm al repetitivului modelelor. Apoi între aceste două secvențe definitorii pentru concepția filosofică și muzicală a compozitorului, desfășurarea operei care un spațiu insolit, cu oglindiri, efecte, perspective ce permit sugerarea trecerii de la o stare la alta, reluînd în ralanti ciclul Escher, concretizat scenic. Divizarea unicului personaj, în scenele centrale ale operei, aduce o diversificare a imaginii corespunzînd registrației inițiale a solistului principal. Ea nu este însă o dimensiune reală, ci o proiectare în spațiu a personalității eroului. Cum se pot rezolva asemenea cerințe, notate de compozitor cu finețea de nuanțe a unui Wagner, justificate muzical, iată un exemplu de problemă la care teatrul tradițional, fără adoptarea celor mai moderne tehnici electro-acustice și vizuale, nu poate răspunde. Întrebări similare există și pentru partitura Lianei Alexandra. Aici autoarea pornește de la principii întîlnite și la Pascal Bentoiu pentru *Hamlet*. Se presupune că subiectul ca atare este extrem de cunoscut, că opera reprezintă o variantă posibilă, între altele, a narațiunii. Liana Alexandra are tousi prudența de a stabili o prealabilă informare a spectatorului, prin lectura povestirii lui Andersen în foaier, înainte de începerea spectacolului. Este necesară aceasta, deoarece opera nu are propriu-zis un libret cu text, ci un scenariu ce conține doar cîteva repere simbolice. Totul din punctul de vedere al desfășurării muzical-scenice, se petrece în jurul unui caleidoscop de oglinzi centrale, evoluția narațiunii conducînd spre descoperirea simbolului veșniciei. Oglinzile — personaj central invizibil, al *Crăiesei Zăpezilor* — au aici o funcționalitate strict dependentă de muzică (improvizațiile de orgă), iar vocile de copii vin să umanizeze spațiul povestirii fără a se concretiza în acțiune. Iată deci o altă variantă a dramaturgiei muzicale supuse înnoirilor care, prin anumite trăsături, este o componentă a teatrului muzical iar prin altele pune mari probleme adaptării operei

https://biblioteca-digitala.ro

la viziuni contemporane. Drumul acesta rămîne deschis, practic nelimitat decît la inventivitatea creatorului — și ar putea fi menționate și alte exemple, — ceea ce poate însemna realmente un nou capitol în istoria genului.

Însemnările de față nu pot atinge un capitol final, în afara celui privind modul în care producția contemporană de operă și balet se integrează — și este integrată — vieții muzicale. Problemele difuzării și receptării, ale promovării și selecției sînt diverse și nu pot fi lesne elucidate. Totuși anumite observații apar utile, mai ales cînd, drept argumente, ne stau le îndemînă opinii ale unor muzicieni care prin activitatea lor au fost confruntați cu realitatea stagiunilor muzical-teatrale, fie compozitori, fie muzicologi.

O primă idee în această problematică este legată de calitatea realizărilor propuse de teatrele noastre muzicale. „Opera românească este, prin esență, *operă nouă* — subliniază compozitorul Ștefan Zorzor. Spetacolul are de înfruntat mai multe examene decît în fața operelor *vechi,* care s-au impus și au intrat într-un fel în patrimoniul cunoașterii. Este vorba de o muzică nouă, în plus de cerința unei montări moderne, contemporane. Or, aceste baraje trebuie învinse printr-o *injecție de încredere.* Interpreții, scenografii, decoratorii trebuie să lucreze în așa fel, încît pasiunea să transpară la public, să insufle încredere. Dar, de multe ori pasiunea inițială, de la scrierea partiturii, nu ajunge la concentrația care vine să reprezinte opera." („Colocviile Scînteii" — *Scînteia* 20 dec. 1981). In același sens opiniază și criticul Alfred Hoffman, privind calitatea spectacolelor de operă românească : „Să facem astfel ca spectacolul să nu se pregătească în grabă, doar cu vreo ocazie anume, ci să i se acorde cel puțin aceeași atenție ca cea dată creațiilor de faimă, din patrimoniul mondial al genului. S-ar cuveni ca în sprijinul operei românești (implicit al baletului n. n.) să fie chemate cele mai diverse competențe interpretative, să se îndrăznească rezolvări regizorale noi, moderne, susceptibile nu numai să slujească creația respectivă, dar să și captiveze atenția spectatorilor. Nu trebuie să admitem în nici un caz ca spectacolele cu operele și baletele românești să fie slabe, să întregească doar seria titlurilor realizate, pentru împlinirea unor necesități administrative, pentru că orice eșec în această direcție va întări neîncrederea endemică, a publicului, în valoarea creației românești. O premieră nereușită mai puțin va fi un punct cîștigat pentru întărirea prestigiului culturii muzicale naționale ; din această pricină, trebuie ca nivelul exigențelor noastre pe acest tărîm să nu scadă nici o clipă, dimpotrivă să se conducă după legea maximei rigori." (revista *Muzica,* nr. 8, august 1980). Desigur, problema calității antrenează multiple responsabilități, într-o epocă în care nivelul informațional este mult crescut, căci, așa cum observă muzicologul Petre Codreanu : „Pe plan muzical, concurența înregistrărilor demne de a fi date ca model, pe plan actoricesc comparația redutabilă cu actori excepționali cunoscuți datorită marelui și micului ecran conturează criterii și exigențe noi pe care publicul, și el cu timpul și energia drămuite le are nemilos, am zice, față de opera contemporană," (revista *Muzica,* nr. 3, martie 1980).

Dacă în conceperea spectacolelor criteriile creației devin esențiale — regizoral, dirijoral, actoricesc, muzical — pentru lansarea unei noi creații, modalitățile de selectare, cele de promovare aparțin unui vast orizont de politică culturală, în care nu toate problemele sînt rezolvate. Așa cum se arăta într-un material semnat de compozitorul Teodor Bratu : „Ponderea creației muzicale originale, în ansamblul repertoriului scenelor noastre lirice, se poate deduce și din următoarele date (oferite spre orientare și capabile a da o impresie asupra unui răstimp ma îndelungat n.n) : — În stagiunea 1978/79 au fost prezente pe afiș un număr de 73 de titluri de spectacole în 113 montări, din care 28 de operă (în 45 montări) și 21 de balet (în 27 montări) ; în stagiunea 1979/1980, sînt cuprinse 77 de titluri de spectacol, în 104 montări, din care 29 de operă (în 41 montări) și 25 de balet (în 29 montări)" (Revista *Muzica,* nr. 3, 1980). Totodată însă, se remarcă condițiile speciale ale vieții acestor spectacole, care sînt departe de a fi mulțumitoare. „Oricine parcurge afișul teatrului nostru de operă — arată în acest sens compozitorul Sergiu Sarchizov — nu se poate să nu fie surprins de constatarea că prezența operei românești, pe scenă, este încă timidă. Nu există un raport echitatbil cu creația reală, cu cele 160 de lucrări care există în catalogul general al muzicii de operă românești. Unde sînt aceste lucrări ? Există oameni care au acumulat deja o experiență în munca de operă, cum există mulți compozitori pe care îi simțim ca potențiali creatori de operă. Se alocă anual fonduri deloc neglijabile pentru acest gen muzical ; compozitorul care își declară intenția de a porni la un asemenea dificil drum găsește un sprijin real prin contracte, achiziții etc. Și totuși situația nu este mulțumitoare. De ce ? După părerea mea intervin două aspecte : accesul foarte dificil la teatrul de operă, iar, pe de altă parte, lipsa de interes a unor conducători de teatre lirice față de spectacolul românesc. Pentru că în multe cazuri lucrurile se petrec așa : la teatrele de operă nu prea se cunoaște creația lirică, nu se știe ce exsită scris și nici ce se scrie în momentul de față. Deci în general nu este vorba de o *opțiune conștientă în selecționarea unei creații.* Iar dacă, printr-un concurs de împrejurări fericit, opera ajunge la teatru, viața ei are o durată de ... 2-3 spec-

https://biblioteca-digitala.ro

tacole, este programată din ce în ce mai rar, ajungînd la cîteva reprezentații într-o stagiune și, pînă la urmă, în matineele de duminică... Atunci firesc, ajungem la concluzia că nu există un necesar *stimulent moral pentru creatori*. Creația românească deci este o prezență încă necorespunzătoare în repertoriul teatrelor lirice ; aceasta în situația în care există un remarcabil potențial creator". („Colocviile Scînteii", *Scînteia*, 20 de. 1981). Idee subliniată și de Teodor Bratu în materialul citat anterior, prin modul în care consideră necesară „...adoptarea de către conducerile operelor și teatrelor muzicale, a unei atitudini active pe linia popularizării constante și susținute a creației originale de operă și balet, rulării pe o perioadă mai îndelungată a spectacolelor sau readucerea, în atenția publicului, a unor spectacole *uitate*".

Un reviriment al abordării creației originale a fost, cu evidență, organizarea Festivalului național „Cîntarea României" care, în edițiile de pînă acum a inclus un număr important de spectacole la un nivel realmente competitiv. Aici sublinierea lui Alfred Hoffman este binevenită, căci arată necesitatea unui echilibru în viața muzicală a teatrelor noastre : „...s-au înregistrat progrese în ce privește sporirea importanței date spectacolului românesc de operă și balet în confruntările artistice din cadrul festivalurilor naționale „Cîntarea României". Dar faptul că, în finala festivalului, spectacolele se adaugă unui mare număr de manifestări, avînd drept scop cu precădere înfățișarea în fața diferitelor jurii, atrage necesitatea să se completeze realizările obținute prin evenimente anume organizate, care să concentreze atenția specială asupra valorii creației naționale în acest domeniu. S-ar putea porni de la lăudabila inițiativă a festivalului de operă și balet de la Constanța, pentru a se organiza anual „Zilele operei și baletului românesc" larg supuse dezbaterii publice și în care să-și afle consacrarea de răsunet nu numai creațiile de ieri și de astăzi, dar și versiunile lor interpretative cele mai reușite". (Revista *Muzica*, nr. 8, 1980).

Un rol important în difuzarea — și stimularea — creației contemporane l-a avut și îl are Radioteleviziunea. Mulți dintre compozitorii noștri au avut șansa să-și asculte lucrările — și să obțină o bună înregistrare păstrată în fonoteca RTV — datorită concertelor spectacol cu prime audiții. De-a lungul timpului, aceste concerte au devenit cea mai puternică formă de lansare a unor opere și balete românești contemporane, din păcate urmate doar accidental de preluarea titlurilor în vreun teatru muzical. Cauzele care crează o asemenea discrepanță sînt multiple. Poate că, prin inițierea unor concerte spectacol de însăși teatrele lirice, drumul spre premieră ar fi mai aproape de realizare. Discul, emisiunile de radio și, în anumite împrejurări, emisiunile de televiziune, aduc o contribuție la cunoașterea repertoriului liric și coregrafic contemporan. Dar, cu sublinierea că, în majoritatea cazurilor, această cunoaștere se efectuează în afara perimetrului specific pentru genul respectiv. Este de apreciat că asemenea probleme nu pot fi despărțite de cele ale creației muzicale și ale evoluției teatrului în actualitate, viața partiturilor fiind condiționată de receptarea lor, de impactul pe care îl au în dialogul cu spectatorul și, implicit, de modul în care devin sau nu acte artistice de valoare, formative, pentru omul societății noastre socialiste.

Un rol pozitiv în această privință îl are activitatea Secției de operă și balet a Uniunii compozitorilor, înființată cu doi ani în urmă. Cooptînd muzicieni cu experiență în acest domeniu, secția s-a constituit drept un nucleu profesional animat de dorința rezolvării celor mai critice probleme ale teatrului muzical contemporan — limbajul muzical, direcționarea atenției compozitorilor spre cele mai actuale teme, cooptarea unor dramaturgi experimentați la realizarea libretelor, — impulsionînd astfel o creație originală valoroasă. În audierea și analizarea lucrărilor prezentate, în lucrul cu compozitorii, aceste intenții îndreptățesc speranța unei mai bune orientări a creației și a depășirii rămînerilor în urmă sesizate pe parcursul observațiilor cuprinse în acest material. Într-un moment în care teatrul muzical este supus confruntărilor cu actualitatea tematică și a mijloacelor sale de expresie, deseori auzindu-se voci care îi neagă viabilitatea, creatorii noștri trebuie să demonstreze că opera și baletul pot fi reprezentative în contemporanitate, pentru o cultură națională. Credem că putem afirma că există argumente suficiente pentru ca și în genurile teatrului muzical, creația românească de azi să se dovedească diversă, interesantă și originală. Deschiderea spre universal a școlii componistice românești are, prin dimensiunile teatrului muzical, una din cele mai solide șanse de afirmare în actualitate, ceea ce trebuie înțeles cu toată responsabilitatea. Ea justifică încrederea într-o artă ale cărei promisiuni și realizări — din care au fost semnalate aici a parte — cunosc din perspectiva tradiției și a prezentului, esențiala dimensiune a viitorului.

https://biblioteca-digitala.ro

Compozitorul	Lucrarea	Libretistul	Genul	Anul Premierei
Liana Alexandra	Crăiasa zăpezii	compozitorul	feerie muzicală	p.a. 1981
Mansi Barberis	Domniţa din depărtări	compozitorul	dramă lirică	pr. 1976
Pascal Bentoiu	Jertfirea Iphigeniei	Alexandru Pop şi compozitorul	operă radiofonică	p.a. 1968
	Hamlet	compozitorul	tragedie lirică	p.a. 1969 pr. 1972
Bratu Teodor	Stejarul din Borzeşti	compozitorul	legendă dramatică muzicală	pr. 1969
	Dreptul la dragoste	Ecaterina Lazăr şi compozitorul	operă	pr. 1975
	Punguţa cu doi bani	compozitorul	operă comică pentru copii	pr. 1970
	Vremuri de vitejie	compozitorul	frescă lirico-dramatică	pr- 1977
	Din vremea unirii (Sărutul lui Vodă)	S. Popescu C. Ghinea	frescă lirică dramatică	pr. 1979
Nicolae Brînduş	Logodna	compozitorul după Eminescu	operă-pantomimă	p.a. 1975
Brânzeu Nicolae	Dragostea triumfă	Gh. Haiduc	operă comică	p.a. 1968
Dumitru Bughici	Tablouri coregrafice	—	dansuri simfonice	p.a. 1978
Buicliu Nicolae	Doamna Chiajna	E. Crenei	operă	pr. 1973
Mircea Chiriac	Văpaia	Constantin Cirjan	balet	pr. 1974
Gheorghe Dumitrescu	Decebal	compozitorul	dramă muzicală	pr. 1969
	Vlad Ţepeş	compozitorul	dramă muzicală	p.1. 1974
	Geniu pustiu (Poesis)	compozitorul	operă	pr. 1977
	Meşterul Manole	compozitorul	operă legendă	pr- 1980
	Orfeu	compozitorul	tragedie lirică	p.r. 1980
	Mioriţa	compozitorul	oratoriu-balet	pr- 1981
	Luceafărul	compozitorul	oratoriu-balet	p.a. 1981
Corneliu Dan Georgescu	Model mioritic	compozitorul	operă-balet	pr. 1975
Liviu Glodeanu	Zamolxe	compozitorul	operă (televiziune)	pr. 1973
	Ulysse	compozitorul	operă-balet-pantomimă	pr. 1973
Harry Bela	Trandafirul galben	compozitorul	balet	pr. 1975
Liviu Ionescu	Aripile cresc din pămînt	Eugen Frunză	operă radiofonică	1974 inreg.
Tudor Jarda	Luceafărul de ziuă	Isidor Rîpă I. Căpuceanu	balet	pr. 1969—1980
Lerescu Emil	Ecaterina Teodoroiu	Nicolae Tăutu	operă istorică	pr. 1971
	Poveste de război	compozitorul	operă-baladă	pr. 1981
	D'ale carnavalului	compozitorul	operă comică	p.a. 1981 (fragmente)
	Steaua fără nume	compozitorul	operă-lirică	p.a. 1981
Mihai Moldovan	Trepte ale istoriei	Sanda Mihăescu compozitorul	operă-frescă (televiziune)	p.a. 1973
	Micul prinţ	compozitorul	operă pentru copii mici şi mari	
Ştefan Niculescu	Cartea cu „Apolodor"	Gellu Naum	operă pentru copii	pr. 1975
Irina Odăgescu-Tufuianu	Bătălia cu facle	compozitorul	poem coregrafic	p.a. 1978
Tiberiu Olah	Chemarea	Klaus Kessler	balet	pr. 1974
Sabin Pautza	Poveste de dragoste	Adrian Munţiu	comedie muzicală	pr. 1981
Carmen Petra Basacopol	Mioriţa	—	poem coregrafic	pr. 1981

Continuare

https://biblioteca-digitala.ro

Compozitorul	Lucrarea	Libertistul	Genul	Anul premierei
Doru Popovici	Nunta	Hero Lupescu	poem coregrafic	p.a. 1973
	Interogatoriul din zori	Victor Bîrlădeanu	operă	p.a. 1975
	Noaptea cea mai lungă	Dan Mutaşcu	operă	p.a. 1978
Laurenţiu Profeta	Marinarul visător	Nicolae Itu	fantezie coregrafică-umoristică	pr. 1972
	Orele mării	Mireille Savopol compozitorul	fantezie coregrafică	pr. 1979
Sergiu Sarchizov	Elanuri	———	poem coregrafic	pr. 1975
	Trei generaţii	Lucia Demetrius compozitorul	operă	pr. 1981
Matei Socor	Conu Leonida	I. L. Caragiale	operă comică	pr. 1978
Aurel Stroe	De Ptolemaeo	Nichita Stănescu	operă radiofonică	
	Ca n'aura pas le prix Nobel	Paul Sterian	operă	pr. 1971
	Rituelle Handlung ohne Gegenstand	compozitorul	acţiune coregrafică	pr. 1971
	Aristophane-La paix	compozitorul	operă comică	tipărit 1973
	Orestia II	compozitorul	operă de cameră	p.a. 1978
Iulius Szarvady	Regele Istros	Sebastian Popescu, C. Ghinea	operă	pr. 1976
Cornel Trăilescu	Primăvara	Alex. Popovici	balet	pr. 1972
	Bălcescu	Val. Săndulescu	operă	pr. 1971
	Dragoste şi jertfă	Dan Tărchilă	operă	pr. 1977
Cornel Ţăranu	Secretul lui Don Giovânni	Ilie Balca	operă de cameră	pr. 1970
Anatol Vieru	Iona	Marin Sorescu	operă	p.a. 1976
Adalbert Winkler	Fluviul revărsat	Const. Cîrjan	operă	(1973—1978)

În paginile ce urmează este menţionată creaţia de teatru muzical (operă şi balet) care a fost prezentată în perioada 1968—1981 în viaţa muzicală, fie prin premiere absolute, fie prin prime audiţii de concert. La puţinele cazuri de neprezentare scenică, se menţionează data creaţiei componistice, consemnată de Repertoriul general al creaţiei muzicale româneşti **(vol. 1) de Mihai Popescu.**

https://biblioteca-digitala.ro